

## PÍO BAROJA EN EL FIN DE MILENIO: TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA NOVELA

GERMÁN GULLÓN  
*Univesiteit van Amsterdam*

### I. LA NOVELA EN TORNO AL 1900

Cuando pisamos el umbral del siglo XXI parece un momento adecuado para revisar el estatus de la novela de la presente centuria, el período histórico que en breve pierde la etiqueta de contemporáneo. Somos conscientes de que las características del género siguen eludiéndonos; apenas existe un consenso sobre las mismas, si bien los imprudentes lo lastran con la absurda exigencia de que los escritores exhiban urbanidad estética. Aunque queden críticos y lectores reticentes a aceptar la realidad de los hechos, lo cierto es que la novela se ha declarado libre y amenaza con desatar la anarquía el terreno literario. Quienes pretenden que la novela se comporte con propiedad, exhibiendo las regalías del Diccionario de la Real Academia, se sienten defraudados por la informalidad de los que recogen en sus textos el lenguaje común de la vida cotidiana -esta gran lucha de la modernidad, inaugurada por Charles Baudelaire cuando incluyó en sus poemas palabras como quinqué o ómnibus, sigue sin terminarse (F. Azúa, 37 - 38) -.

Encima, la novela actual comete faltas de presentación, exhibiendo unas portadas mundanas, atractivas para muchos, y se vende en sitios corrientes, en los kioscos de periódicos y hasta por la Malla Universal, e incluso se fotocopia. Insisto, la narrativa se ha emancipado, los propios autores escasamente controlan el destino de sus libros; el lector individual se considera a sí mismo el descodificador ideal, al tiempo que los editores cooperan en la creación del sentido último de la obra, pues ellos la encaminan, incluyéndola en una determinada colección o consiguiendo reseñas.

A comienzos del 900 ocurría algo semejante en el terreno literario y en el de las artes afines: la preceptiva cedía terreno a las formas renovadoras de entender

la obra de arte y el comercialismo (lo popular) asomaba su faz; las razones resultan evidentes para quienes sopesen el asunto sin dejarse cegar por dogmatismos. La creatividad de los escritores diría que se desbordó a fines del ochocientos; el tradicional encuentro entre el artista y la realidad, donde nacen los productos artísticos, comenzó a realizarse en una situación marcada por la pluralidad de las posibles interrelaciones entre el sujeto y el mundo. Volvió a suceder un poco lo ocurrido en Barroco; entonces periclitó la idea de que el hombre era el centro del universo, mientras que hace un siglo el hombre acosado por la pluralidad perceptual ofrecida por el mundo moderno abandonó el centro del escenario social para encerrarse en sí mismo. El artista se convirtió en una especie de receptor de sensaciones en vez de ser generador de las mismas. El escritor realista acogía la vida en esquemas conocidos, mientras las fuerzas extrañas, y uso el título de Leopoldo de Leopoldo Lugones, vitales, atraviesan al modernista.<sup>1</sup>

Las representaciones del mundo, argüía, aumentaron, entre otras cosas, con el nacimiento de la fotografía, cuando fue posible ver y rever la realidad impresa en papel. Además, las imágenes culturales, las creadas con la palabra, las rememoradoras de una ciudad, el Madrid de la Restauración o la Barcelona de las Exposiciones Universales, conocidas a través de infinitud de descripciones, se multiplicaron. El escritor a la hora de encontrar la novedad, su creación, distinta a la realizada por sus antecesores, tenía que cortar la realidad, su visión de la misma, junto a las numerosas ofrecidas por otros. Esto dinamizó el proceso de artístico; no solo había que navegar en un espacio lleno de imágenes (verbales y visuales), sino que la creatividad tuvo que echar mano, en el caso de la pintura, de nuevos colores y configurar espacios donde las figuras se relacionaban de distinta manera a la tradicional. El arte literario, la lírica por ejemplo, no le fue a la zaga, y los poemas modernistas atestiguan esa novedad en la riqueza con que se representaron las sensaciones humanas echando mano de colores, de sonidos, de la sinestesia, etc.

Lo mismo sucedió en la novela. Las percepciones se diversificaron, porque las lazos sociales ofrecían configuraciones inestables, las clases sociales empezaban a tener que abrirse, a dejar de ser compartimentos estancos. Las creencias religiosas perdieron a lo largo del XIX parte de su sustancialidad, entonces el hombre comenzaba a sentirse sólo con su conciencia, que era personal, y que apenas le unía con el más allá. El cielo se distanció, pasando a ocupar un lugar muy inferior en la vida del hombre al de siglos anteriores. Hay una enorme inestabilidad en el imaginario humano, con lo que el del creador se encuentra a sí mismo con dificultad para hallar el camino, escribir con originalidad.

1. Uno de los lastre de la crítica de la novela actual proviene precisamente de que suele seguir esquemas que sirvieron para juzgar la novela realista, pero que resultan totalmente inadecuados para la novela moderna.

Llegó, pues, la hora de sacar a la novela de las garras de la historia literaria, de las celdas donde la explicación racional de su diseño ha sido utilizada para sacarle la sangre. Comentaremos en unas páginas cómo la novelística de Baroja, considerada hoy uno de los pilares de la tradición novelística española moderna, su cualidad y calidad fueron afirmadas (B. Pérez Galdós) y también negadas (J. Pla). Parece que la polémica sobre el carácter, germanófilo, de Baroja (G. Rey), que dejó de lado, corre parejo con la evaluación de sus novelas y confirma con su carácter contradictorio. Constataremos que Baroja interiorizó la novela, como Unamuno o Azorín, contribuyendo a dotar un mapa de las galerías del alma humana (D. Ordóñez) y, en el aspecto que centro mi contribución de hoy, también la llevara al mundo, a la vida de donde saca su más profunda inspiración. O dicho de otra manera: Baroja no es sólo un escritor modernista porque interiorizó la novela siguiendo los caminos oscuros que van del naturalismo al modernismo tópico; su modernismo exhibe otra cara, la olvidada, la del noventa y ocho alternativo, la que asomará con distinto acento en escritores como Alberto Insúa, donde hay mucha vida, mucha realidad en ebullición (S. Fortuño). Baroja, no se olvide, fue entrenado para ser médico.

Pocos estudiosos prestan atención a esa cara alternativa del modernismo, a contemplar las creaciones artísticas desde el ángulo de la cultura en que figura lo científico junto a lo artístico. O sin ir demasiado allá, Baroja valoraba, como notaremos, lo vital observado junto a lo psicológico, lo interior. Tampoco niego el carácter intelectual de la obra barojiana, el hecho de que para “Baroja el mundo consiste en la visión del observador y la realidad se considera como un apéndice del que dirige su intencionalidad hacia ella” (G. Navajas, 1990), aunque sí intento ofrecer un contexto que permitía incluir el bullir mundano de sus obras en la ecuación interpretativa de las mismas.

## 2. CARACTERÍSTICAS DE LA NARRATIVA FINISECULAR

### a. El subjetivismo y la nueva sensibilidad

Hace años que propuse la idea hoy aceptada de que una de las características fundacionales de la novela moderna es la inserción del yo en el universo novelesco [G. Gullón, 1992]. El cambio con respecto a la novela realista resulta impresionante, pues la narración deja de pretender ser objetiva o meramente una copia, si bien personalizada, de la realidad. Basta recordar a Unamuno para saber de que hablo. Sus novelas son autobiografías, como las denominó él mismo, y Ricardo Gullón dedicó un libro a justificar la afirmación autorial [1966]. Lo mismo ocurre con Baroja, aunque su subjetivismo se revela de muy otra manera.

El vasco afincado en Salamanca gustaba de ser el centro de su universo, pero siempre de una forma que lo unía directamente con un modo de pensar. En

su obra hay poco que sea, digamos, fragmentado; todo emana de fuente común. Muy distinto del subjetivismo barojiano, que tiene un no sé sabe qué de dispersión impresionista o de trazos inconstantes del expresionismo.

Ambos, sin embargo, coinciden más que divergen entre sí. Lo esencial en Unamuno y Baroja, y las semejanzas se pueden extender a Ramón del Valle-Inclán y otros, es que circunstancian el carácter esencial del ser de ficción en la vivencia personal dependiente de las emociones provenientes de la religión o de ideologías tradicionales. Cuando Unamuno piensa en la inmortalidad lo hace dentro de la singularidad de que se trata de una afirmación personal, eso sí, situada dentro del ámbito de la inmortalidad católica (*San Manuel Bueno, mártir*). Lo mismo que, cuando Baroja quiere mostrar el poder de la tradición sobre el ser humano y la imposibilidad de educar a un niño desde la tabula rasa, echa mano del escapulario que la abuela pone al recién nacido (*Camino de perfección*). Algo parecido sucede en la obra de Valle (*Sonata de otoño*), donde la culpa de hacer el amor a la amada enferma se piensa como un sacrilegio. Incluso el más laico de los personajes del fin siglo, el Pío Cid de Ganivet recurre a una retórica que sin ser religiosa se proyecta desde un fondo de sentido común casi burgués (*Las aventuras del infatigable Pío Cid*).

Estos son los límites en que hay que colocar al subjetivismo, los que provienen de una sentimentalidad controlada por la tradición. En parte porque el presente tiene todavía poca fuerza en la cultura finisecular y menos aún el futuro. Bien diferente de lo que ocurre en las letras del presente fin de siglo.

Se trata de un subjetivismo en que percibimos al ser, sea de ficción, narrador o al propio autor, alejándose de la visión positivista de la realidad y del mundo. Se ha producido una fractura en la visión, y todos los agentes de la obra literaria piden vida propia, una perspectiva acorde con sus fuerzas sentimentales, con su yo. El centro de la ficción pierde así el sólido equilibrio que le prestaba la simetría de representación realista, y la narrativa deviene más flexible, ofrece espacio para la experimentación. Ya no hace falta cuadrarlo todo con la realidad, desde la presentación del tema hasta su propio desarrollo. Cabe bastante más latitud.

## **b. La mundanalidad**

Baroja diría que en la novela cabe todo, frase que hizo fortuna. Fue uno de los primeros escritores que exigieron esa libertad, y creo que se debe a algo fundamental en su novela, que dejó apuntado en su teoría. Don Pío rompió con el molde tradicional de la novela, pocos cuestionarán el aserto, quitando todos los portillos que impedían el acceso a la ficción de materiales de dudoso origen. Todo lo contenido entre las tapas del libro tradicional debía de ser centrado, condensado, como en un poema; Baroja lo que hará es incluir lo que se hallaba

al borde, las anotaciones marginales al texto, con lo que entró en el texto la actualidad y la vida, el mundo. Hizo mundana su narrativa.

Los intérpretes del fin de siglo en clave noventayochista malinterpretan el carácter de la racionalidad barojiana. Por ejemplo, el conocido suicidio de Andrés Hurtado en *El árbol de la vida*, que ocurre y no ocurre como consecuencia de la triste situación patria. Hay que tener en cuenta el cómo Baroja divide la actuación del ser humano en dos grandes segmentos: el de la racionalidad y el de los valores personales, morales y éticos, de donde se derivan los conceptos de bondad y verdad. Hurtado observa a cada paso las incongruencias de la vida nacional, la falta de medios científicos, los malos profesores, etcétera, y esto es tomado como la correcta radiografía del país efectuada por un doble de Baroja, el noventayochista. Que lo es y es también mucho más.

Lo es si sólo aludimos a lo que denominaré la segunda naturaleza humana, la sustituta, nacida por los siglos XVI y XVII, cuando el racionalismo se fue apoderando de la primera por medio de las definiciones y entendimiento científico de la misma, que constituyó el mundo tal y como hoy lo estudiamos en los libros (las ficciones de Jorge Luis Borges). El hombre dejó de respirar para inhalar y que por medio de los pulmones y del corazón nuestra sangre corriera por el cuerpo limpia de impurezas. Poco a poco, y en los siglos siguientes el hombre se empeñó en crear una nueva naturaleza, y lo consiguió, mientras la otra, la que sentimos sin esas barreras ni limitaciones científicas, se refugiaba en la literatura, en las artes, en los espacios privados donde la naturaleza se puede manifestar sin las cortapisas de la primera, donde el sol todavía calienta. En la literatura se refugió la conciencia inconcreta, la que siente en conflicto entre ambas naturalezas, la que se manifiesta tanto en el deseo como en la razón.

Pocos novelistas han escrito con el vigor barojiano sobre el conflicto entre ambas naturalezas, menos aún tuvieron el talento para enlazarlas, acercando los bordes de lo público y de lo privado. Don Pío cruzaba sin mayor reparo las fronteras consideradas cerradas por otros escritores; Azorín, por ejemplo, se encerraba en un círculo de tiza, mientras Baroja iba y venía, cruzaba lindes sin importarle el lugar donde se encontraba. El vasco entendía el género novela como algo poroso, nada le podía ser ajeno, mientras Azorín, más literario, prefería separar los ámbitos. Era más modernista en el sentido tópico de la palabra. Sin embargo, Baroja metía en sus páginas asuntos que parecían propios de publicaciones científicas, filosóficas, o periódicas, con lo que ese ámbito privado que es la novela y su lectura se desnivelaba. Aquí Baroja lo que estaba haciendo es, y repito, mezclar las dos naturalezas del hombre, la científica, la creada por la razón, y la emotiva, la pasional, la de los deseos.

Este cruce entre razón y deseo, entre el ámbito de lo privado y de lo público en un texto, supone una de las contribuciones barojianas a la literatura española moderna. Podría decirse que crea un género; y que si a la novela de acción interior unamuniana la denominamos nivola a la de Baroja habría que llamarla

nuvola, porque lo público pasa a formar parte de la esencia de la novela (y lo privado se contamina de lo público).

Los lectores que nos hemos relamido por años con la famosa escena de la (auto)visita de Augusto Pérez al autor en Salamanca, ejemplo del egotismo unamuniano, y tan definidora del modernismo en su aspecto subjetivo, debemos complementarla con las famosas conversaciones entre el Dr. Iturriz y su sobrino Andrés Hurtado. De nuevo tenemos dos encarnaciones del autor, como las de Unamuno (Augusto-Autor) o los desdoblamientos Marqués de Bradomín (donjuán viejo-donjuán joven). La diferencia entre el de Baroja y el de Unamuno o Valle es que Andrés puede existir autónomamente en el espacio privado de la novela, mientras los personajes de Unamuno o del primer Valle, no: forman parte del mismo tronco. Y así el personaje barojiano se siente sólo. Y ésa es la genialidad barojiana, concebir a un personaje en soledad y, a la vez, en un espacio público.

### 3. LA NOVELA DE PÍO BAROJA

#### a. Su incompleto contenidismo noventayochista

Los narradores españoles que escribieron en la raya entre el XIX y XX sufren de una enorme rémora que ha impedido por décadas hablar claro de sus creaciones: el que estos escritores ofrecen un contenido especial de rica sustancia ideológica. La tal sustancia proviene del espíritu del 98, de la seriedad conferida a sus publicaciones por tratar nada menos que de España, su realidad y esencia. El peso de semejante responsabilidad produce, en mi opinión, enormes distorsiones en la exégesis de las mismas. Tomemos el caso de don Pío; no hace falta documentar en exceso nuestros comentarios para que nos topemos con el lugar común de que, por ejemplo, en la trilogía de *La lucha por la vida* aparece el Baroja regeneracionista. Tal etiqueta sirve para que sin dilación se le relacione con la Institución Libre de Enseñanza, don Francisco Giner de los Ríos y demás, y de ahí casi de carrerilla podamos enhebrar la retahíla habitual de palabras fuertes: el Desastre, la preocupación con España, etcétera. En verdad que el regeneracionismo es una doctrina surgida durante y para la situación de la Restauración, que cuando llega el fin de siglo ese panorama ya ha cambiado y que no aplica la cuestión. Pero vale. Aplicar lo del Desastre a Baroja o a cualquiera de los denominados noventayochistas, con excepción de Ramón del Valle-Inclán y quizás a Ramiro de Maeztu, este último por lo mucho que sintió la pérdida de sus propiedades en las Antillas, parece fuera de lugar.

Ese regeneracionismo da seriedad y presta peso específico a las interpretaciones críticas de ciertas novelas de Baroja, lo que de paso le convierte a él en un intelectual que piensa sobre el declinar de la patria. Sin embargo, si el regeneracionismo es como aducimos algo relacionado con la Restauración, la fuerza moderna de

su novela no dependerá de este contenido que nos obligaría a considerar su novela como un producto derivado del realismo decimonónico. Quizás conviene, por lo tanto, buscar caminos alternativos. Pienso que a Baroja le gustaba incluir en sus escritos (de ficción y teóricos) circunstancias personales, lo que por supuesto rompe con las interpretaciones esteticistas de la novela. Sus obras, y eso también parece innegable, tienen más de autobiográficas que de relamidas construcciones artísticas. Verdad es que Baroja se siente muy auténtico, y está en su derecho, sin embargo esto resiste mal la evidencia al respecto. Su percepción de la realidad político-social de la época es normal, pienso que peca de colonialista y de un nacionalismo español a ultranza, como sucede con el resto de los noventayochistas. Algo que el y los demás hubieran negado con vehemencia. Se les ha asignado el papel de hombres que vivieron conscientemente el desastre español. Los noventayochistas vivieron al margen y casi no les interesó el 98. Se suele aducir el testimonio de Rubén Darío, que vino justo a comienzos de 1899 a visitar Barcelona y Madrid, y se sorprendió del escaso efecto causado por la guerra colonial en la vida española. Sin embargo, existe toda una industria editorial montada en torno al 98 que nos inculca sobre el dolor sentido por estos escritores denominados noventayochistas, tan masculinos cuando se comparan con los modernistas, los que se dedicaban a oler las flores y a contemplar cisnes y a mirar el azul del cielo de los cuadros. Quiero decir con todo esto, que no sólo Baroja y el 98 tienen una relación extraña, o sea que colocar sus novelas dentro del noventayochismo entendido a la manera tradicional es, en mi opinión, una equivocación.

Un testimonio poco divulgado que echa por tierra esa falacia a base de un fuerte ataque personal contra el noventayochismo de Baroja, membrete que, dicho en honor a la verdad, él mismo don Pío rechazó, es el de Santiago Ramón y Cajal. El ilustre premio Nobel le dice:

Usted no es español, con un cinismo repugnante trató usted de eludir el servicio militar, mientras los demás nos batimos en Cataluña, fuimos a Cuba, enfermamos en la manigua, caímos en la caquexia palúdica y fuimos repatriados por inutilizados en campaña, y luego enfermamos, tratamos de estudiar y trabajar para enaltecer a la Patria, no con noveluchas burdas, locales, encomiadoras de condotieros y conspiradores vascos, sino luchando con la ciencia extranjera a brazo partido.

Si yo fuera el gobierno, a los malos españoles como usted, que cifran su orgullo y tienen a fruición despreciar los prestigios de la raza española, los condenaría a pena de azotes y después a una desecación lenta pero continua, en Costa de Oro. (Luis de Llera, 287)

Fuera de que el texto rebosa de rabia, la realidad no desdice el fondo de la cuestión: los intelectuales españoles entendieron mal el sentido del 98, pues no comprendieron lo esencial de aquel momento.

El 98 que se dice también el año del Desastre parece por lo tanto relacionarse más con USA y menos con Cuba.<sup>2</sup> Mi punto de partida asume el siguiente hecho, que los españoles durante el XIX lucharon en Cuba con dos fines, primero, el obstaculizar el nacimiento de la nación caribeña, y, segundo, enriquecerse a toda costa. Para lograr sus metas cometieron delitos de lesa humanidad, desde el mantenimiento del esclavismo a la organización de crueles campos de concentración. Curiosamente, el 98 figura en los anales culturales por ser el año del Desastre español, porque en él la metrópoli pierde las colonias, y sobre todo perdemos la guerra con USA. Lo cual, como recién dije, demuestra una absoluta falta de ganas de enfrentarse al pasado colonial, de ahí la inercia y la incompleta perspectiva con que se han historiado aquellos sucesos. Lo que es debido a que ambos imperios se mueven a fin de cuentas dentro de la misma área cultural, y por eso se olvidan de incluir en la ecuación a la víctima. Lo terrible de aquel momento, además de lo que sabemos, la puesta en evidencia de la incuria administrativa española y la arrogancia nacional, fue que no supimos romper el cerco cultural del 98 español para incluir al otro, al que siempre llamamos hermano (la madre responde al nombre y apellido de Madre Patria), pero al que clasificamos de enemigo. El 98 español es el año del Desastre no sólo a causa de la derrota, sino también porque manifestó que nuestros años de coexistencia en América no nos habían enseñado nada.<sup>3</sup> Fue una oportunidad para la cultura española de expandir el sentido de lo hispánico allende la lengua, que aún hoy sigue desperdiciada.

Cabría decir que el 98 debe indicar varios desastres, el administrativo, el bélico y, muy en especial, el cultural, pues no sabemos salir de las rodadas marcadas por los protocolos de la rutina e insistimos en evocar los dolores propios y no aceptar que tuvimos un enemigo, los cubanos (y los filipinos), a quienes ni siquiera les reconocemos su estatus, porque eso sería entender que la derrota no había venido únicamente de fuera sino de que la identidad cultural y nacional española se refleja mal en el espejo colonial.

El uso espurio de la cultura finisecular, de los escritos de los noventayochistas-modernistas, dirigido a exculpar la realidad imperial española, llega incluso

2. Hay otro aspecto importante en el trasfondo de toda esta cuestión, el que tanto España como Estados Unidos tienen democracias no parlamentarias. La americana resuelve los problemas de gobierno y sociales sin debate real; de los dos bandos representados en el Congreso, el republicano y el demócrata, el que tiene mayoría gana por medio del voto, sin que los discursos hechos al Congreso sean dichos para cambiar opiniones. España en aquel entonces tenía también una democracia parlamentaria muy reducida, precisamente por la manera en que se alternaban los gobiernos, y sucedía algo similar a lo que ocurría y ocurre en Norteamérica, que la oratoria parlamentaria era un ornamento, relleno de periódico. Esta falta de debate marca la historia y al historización del período, y de ella se desprende el fuerte tradicionalismo que la presidirá.

3. Los gobiernos americanos y el actual español siguen, en mi opinión, una política en América que se parece a la de entonces, que fuerzan a Cuba y a toda la Hispanoamérica a actuar según las tradiciones culturales occidentales.

a ensalzarla una nueva edad gloriosa de nuestra cultura, la Edad de Plata, que lo será desde el punto de vista estético, si bien se conjura para ocultar uno de los capítulos más penosos de la historia española, el del fin de nuestro imperio. Parece como inmoral y falta de ética hablar mucho de los dolores de los escritores de la metrópoli y no pensar en el desinterés en lo que sucedía allende la península. Es ese punto ciego en la trayectoria cultural española al que sobrevaloró aquí, cuando lo literario se escinde en dos, uno que a través de historias literarias, cursos universitarios y academias, alcanza altas cotas de valor intrínseco, estético, mientras rompe toda conexión con el mundo, con la realidad. Y como dije en otras ocasiones, nos aísla, nos define como nación nacionalista, si se me permite la redundancia. No son los autores quienes efectuarán esa rotura, sino los agentes literarios que utilizan la cultura para reducir su campo de acción al contexto nacional y le adscriben una interpretación.

## **b. Pío Baroja y la técnica literaria**

Aporto a continuación unos datos poco conocidos para la mayoría de los lectores: un artículo de don Pío donde habla de técnica novelística y una opinión Josep Pla sobre el asunto. El primero es un interesante comentario, titulado "Conversación con Galdós", donde explica la importancia que don Benito le daba al tema.

Hace mucho tiempo, al comenzar a escribir novelas, pensaba yo que había de dejarse a un lado toda preocupación de técnica. La técnica me parecía exclusivamente amaneramiento y rutina, y, efectivamente, hay una técnica amanerada y rutinaria: la del libro moderno corriente que vale poco o que no vale nada. Luego, más tarde, he ido cambiando algo de criterio.

Esta apreciación la compartirían una mayoría de los lectores del escritor vasco. Sigamos leyendo :

Hace más de treinta años, una tarde de invierno, fui a pasear por Rosales, y me encontré allí con Pérez Galdós. Iba yo de boina; él estaba con un gabán raído, bufanda y sombrero blando.

— ¿Va usted a jugar al fútbol ? —me preguntó, en broma, Galdós, que suponía, no sé por qué, que yo era más joven de lo que era.

— No —le contesté—; voy a dar una vuelta, y después pienso marcharme a casa a corregir unas pruebas.

— Yo también tengo que corregir pruebas —dijo él—; pero hace un tiempo tan hermoso, que debíamos dejar las pruebas sobre la mesa e irnos a dar un paseo.

— Muy bien; vamos donde usted quiera, don Benito.

[...]

Galdós, que se franqueaba poco con cierta gente, charlaba por los codos cuando se trataba de literatura y paisajes y de pueblos españoles.

Don Benito me contó su visita a Emilio Zola, en París, y cómo el novelista francés le había mostrado carpetas explicando su sistema, casi automático de hacer novelas.

Me habló también de la manera de crear sus personajes Shakespeare y Dickens. Los había estudiado en sus procedimientos muy detalladamente. Al hablar de Dickens repetía con frecuencia una frase que me chocaba.

— Es muy salado —decía.

También discurrió acerca de la manera de construir sus novelas Tolstoi i Dostoiewski.

Vi que Galdós tenía una idea un tanto mecánica de las invenciones literarias y una gran preocupación por la técnica novelesca.

En el curso de nuestra charla me permití afirmar que yo escribía los libros sin técnica alguna, y Galdós me dijo :

— Yo le probaría a usted con alguno de sus últimos libros en la mano (estos libros a los que se refería uno de ellos era mi novela *El árbol de la ciencia*) que hay en ellos no sólo técnica sino mucha técnica.

Como Galdós largamente de la creación de los tipos, de la invención de los argumentos y de la manera de colocar el asunto en el ambiente, yo le dije :

— ¿Por qué no escribe usted algo sobre, don Benito ?.

— Ca, hombre, —replicó sonriendo—; al público hay que dejarle en su cándida inocencia.

[...]

De entonces acá he pensado en la técnica de la novela, y he visto que, en gran parte, Galdós tenía razón, y que en los mejores escritos modernos, como en Tolstoi y Dostoiewski, hay, a pesar del aspecto un poco descosido de la acción, una ciencia de novelista quizá intuitiva muy perfecta y muy sabia.

En algunas de mis últimas novelas creo yo que se observa una mayor preocupación por el arte de novelar que en las primeras. (“Conversaciones con Galdós”, 6)

Estas palabras revelan que ni Galdós ni Baroja eran ingenios legos respecto a la teoría de la novela. Ambos escritores consideran que además de contar una historia, un argumento, que éste debe ir bien ambientado. Así tenemos un aspecto fundamental de la modernidad literaria: que en un momento pasado el 1881, fecha de publicación de *La desheredada*, de don Benito, los escritores españoles comenzaron a dejar de trabajar exclusivamente el tema, la trama, y empezaron a

preocuparse por la ordenación de la misma, por su espacialización (ambientación).

La narrativa buscaba caminos de expresión menos lineales, porque los autores se centran en el propio texto. Esta sería la primera estación de la novela moderna; la siguiente, cuando aparezca en el horizonte narrativo Azorín, la conducirá a la novela lírica, a textos donde el interés compositivo se traslada definitivamente del tiempo, de la secuenciación temporal, a la morosidad espacial (Ricardo Gullón, *La novela lírica*; D. Villanueva).

Otra muy distinta manera de considerar a Baroja novelista la ejemplifica una tajante descalificación hecha por Josep Pla, quien negará a vasco toda capacidad técnica.

Algún día se tendrá que decir la verdad sobre Baroja. Cuando yo le conocí en 1921, en Madrid, no había logrado vender ninguno de sus libros. Los primeros mil ejemplares de los primeros treinta libros de Baroja tardaron más de treinta años en venderse.

[...]

Baroja es un inmenso escritor. Pero se equivocó de técnica. Escribió novelas. Como novelas, sus novelas son ridículas. No conoció ni los trucos, ni las triquiñuelas, ni la manera escandalosa de componer sus novelas que tienen los novelistas. Desde el punto de vista de la técnica de la novela – como en tantos otros aspectos de su vida—Baroja fue un niño. Sus novelas, en tanto que novelas, no tienen el menor interés, no tienen la menor composición, no tienen aquella exposición, nudo y desenlace, que han de tener las novelas para apasionar a la gente. Baroja fue un tipo que anduvo por el mundo dotado de una aguda capacidad de observación y escribió lo que se le fue presentando: paisajes, personas, personas sobre el paisaje, ambientes. Lo que ha de contener una novela para imantar al lector, estuvo a mil leguas de su concepción del mundo. ¿Y cómo había de estar más cerca, si en el mejor de los casos Baroja reaccionó siempre como un hombre ingenuo?. Todas las personas que han reflexionado un poco sobre la vida y el mundo – y Baroja es una de ellas—saben que las novelas no existen, que se trata de un género literario de ínfima categoría, un género literario basado en la cocina editorial más maliciosa y más grosera. Y, sin embargo, todos los libros de Baroja llevan el título de novela. ¿Por qué Baroja escribía novelas?

Acto seguido señala Pla el quid de la cuestión, lo que le lleva a no llamar novelas a las ficciones de Azorín: el gran escritor catalán rehusa aceptar el cambio de la novela moderna. No abandonó nunca una concepción tradicional, primera manera la acabamos de denominar, de la misma. Y sigue:

En 1921, le dije una vez :

— Sin duda, tiene usted alguna razón para escribir novelas.

— ¡ Pero, hombre ! Azorín llama a sus libros también novelas.

En mi tiempo no se podía escribir otra cosa. Estábamos fascinados por el éxito de Galdós. Nos parecía que el género podía venderse.

Baroja, enorme escritor antibarroco, hubiera podido ser el mayor memorialista de la literatura castellana de todos los tiempos. Cuando sus obras se reducen a lo que son en realidad, a una sucesión de paisajes, de figuras y ambientes, tienen una calidad sensacional, única, insuperable, magnífica. Cuesta, sin embargo, y esto produce fatiga, eliminar de estos libros, lo que tienen de tripa inútil, de intriga ficticia, de truco añadido, de peluquería novelística. Lo que el escritor pone directamente de su asombro ante el mundo es de primera calidad. Cuando, sobre todo, quiere montar, con penas y fatigas, una intriga aparentemente vendible —que no fue jamás vendible— el esfuerzo decae y aparece la pura inanidad. Y esto perjudica a aquello. Sin estas adiposidades de la escenografía literaria, Baroja hubiera podido llegar a ser el mayor testigo presencial de la vida en la Península Ibérica.

[...]

Hombre de una retina muy aguda, finísima, describió, creo yo, los paisajes más preciosos, más poéticos, los retratos más saturados de vida, los ambientes más entonados y sugeridores que se escribieron en su tiempo y en esta lengua. (¿n ?)

Pla ofrece una pista que rastrearemos enseguida; antes comento sólo que Pla enjuicia equivocadamente el carácter de la ficción. En lo que sí acierta de lleno es en que la novela barojiana está atravesada por la vida.

### **c. La vida en la novela barojiana**

La genialidad de Baroja, escritor de ficción y teórico *sui generis* de la misma, reside en que abrió las puertas de la novela a los cuatro vientos. Sus textos acogieron materiales de cualquier tipo y admiten un uso plural de los mismos. Ser novelista no le hacía sentirse obligado a seguir los patrones conocidos; el escritor podía proceder de acuerdo con su inclinación, y lo de verdad significativo, facilitar de la vida a la página, por cualquier vía, tal y como el escritor la sentía.

Repito lo ya escrito por el maestro Alarcos :

La función del relato novelístico de Baroja no consiste en la exposición y el análisis objetivo de determinada realidad, ni en el estudio de los condicionamientos y procesos psicológicos de los seres y persona-

jes incluidos en ella, sino en el logro, con unos y otros materiales, convenientemente filtrados, de una apariencia fuerte y auténtica de vida (XIII-XIX)

Diría, y concluyo, que hay una manera infalible de aquilatar la diferente forma que adquiere la vida en una novela de Galdós y en la de Baroja. En la del escritor canario remansa en el texto. No sale de él. La novela se cierra sobre sí misma. Con la última página cae el telón; lo único que queda son las reminiscencias psicológicas resonando en el lector. Muy al contrario, al finalizar un texto narrativo de Baroja advertimos que se acabó la trama novelesca, pero que la vida sigue. De hecho, piénsese en *Zalacaín el aventurero*; el protagonista cae abatido por un disparo (*Zalacaín el aventurero*, 241) y con la detonación termina la trama novelesca, las aventuras del joven y de su vida amorosa con Catalina, pero la Historia sigue su curso. La vida de Zalacaín supone un episodio en el devenir histórico del pueblo vasco. Lo mismo ocurre con los finales ya aludidos, como el de *Camino de perfección*. Muy distinto, por ejemplo, del de *Miau* de Galdós, donde todo queda clausurado, el tiro en la sien de Villaamil corta el cordel umbilical que enlaza la novela con la vida, se cierra la novela y su relación con la vida. En Baroja, no: acaba únicamente la trama novelesca. Y esto se debe a que los novelistas usan diferentes modos de incluir la vida en sus creaciones. Cabría decir que los característicos finales abiertos de la novela moderna (F. Martín, 38) nunca terminan con el desenlace temático, y que el lector siente la libertad de recrear el libro por encima del argumento. El auténtico final se encuentra en el margen, en la vida.

Y tal hecho constituirá una de las características del otro modernismo, de los textos atravesados por la vida, hechos con trozos del mundo, frente a los que reduplican la realidad entre sus páginas; son, en verdad, un añadido a la misma. Los barojianos pertenecen al mundo, se disuelven en él, son un instante más.

En conclusión, el modernismo tópico fue definido como un arte lleno de azul y cisnes, perteneciente a la rama estetizante donde se alinean las producciones pertenecientes al arte por el arte. Este entendimiento del ismo fue superado cuando entendimos la importancia de la interiorización que se produjo en la literatura del pasado cambio de siglo, que supera a la caracterización de los modernistas como escritores noventayochistas, según vimos antes. Propongo en cambio, y en referencia a Baroja, situarlo en una corriente literaria donde el autor aparece atravesado por la vida, por el mundo, formando parte de ese otro modernismo, en el que el autor recoge lo mundano, la vida, lo mudable, reflejado por un narrador, que siente también que sus sensaciones cambian, porque los sistemas de valores se han hecho a la medida del día en que triunfa lo efímero. Uno puede morir, como decíamos, porque la vida resulta incompatible con nuestro esquema de valores (Galdós: Villaamil), o porque un instante colma nuestro ser (Baroja: Andrés Hurtado). El 'otro' modernismo se refiere, en fin, a

cuanto las ideologías excluyen, por ser incapaces de clasificar, pero que influye de manera decisiva en las acciones humanas: lo que pasa sin que podamos fijarlo en un esquema.

El hombre moderno descubrió que las galerías del alma tienen varias estancias; en unas rige la segunda naturaleza, lo que la razón dicta, y en otras, las habitadas por la primera naturaleza del ser, domina el cambio, la vida, y por eso el hombre que se demora demasiado en las últimas suele dudar cuál camino seguir ante los múltiples posibles que atraviesan el laberinto del existir. Baroja y sus personajes buscarán en cada novela un camino, una salida; a veces, la ideología ofrece una posible dirección; en la mayoría de las ocasiones, se presenta la personalidad de un personaje sometida a los vaivenes de la vida, a su absoluta impredecibilidad. El hombre siempre acaba tentado por el fruto del árbol de la vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos, Emilio, "Prólogo" a Pío Baroja, *Obras selectas*, Austral Summa, Espasa, Madrid, 1998, IX - XIV.
- Baroja, Pío, *Camino de perfección*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1974.
- *Zalacaín el aventurero*, edición de Ricardo Senabre, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- *El árbol de la ciencia*, Edición de Gerard C., New York, Appleton, 1970.
- "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" a *La nave de los locos*, Caro Raggio, Madrid, 1925.
- "Conversación con Galdós", *Informaciones*, 2 de febrero, 1951, 6.
- De Azúa, Félix, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, 3a. edición, Anagrama, Barcelona, 1999.
- De Llera Esteban, Luis y Milagros Romero Samper, "Los intelectuales españoles y el problema colonial", en Emilio De Diego, editor, *1895: La guerra en Cuba y la España de la Restauración*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, pp. 268-290.
- Fortuño Llorens, Santiago, "Introducción" a *El negro que tenía el alma blanca*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 9-54.
- Ganivet, Angel, *Los trabajos del infatigable Pío Cid*, edición de José Moreno Padilla, Castalia, Madrid, 1998.
- Gullón, Germán, *La novela moderna en España (1885 - 1902). Los albores de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1992.

- Gullón, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1966.  
— *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Martín, Francisco Javier, “Prólogo” a *Antonio Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.
- Navajas, Gonzalo, *Pío Baroja*, Teide, Barcelona, 1990.
- Ordóñez García, David, “La poética modernista de Pío Baroja: Un ensayo de caracterización”, *Letras de Deusto*, vol. 28, 80, 1998, pp. 117-167.
- Pla, Josep, “Pío Baroja”, *Destino*, ¿1956 ?.
- Pérez Galdós, Benito, *La desheredada*, Perlado, Madrid, 1909.  
— 1887, *Miau*, Alianza, Madrid, 1985.
- Rey Faraldos, Gloria, “La balada de los buenos burgueses, de Pío Baroja”, *Anales de Literatura Española*, 3, 1984, pp. 399-412.
- Unamuno, Miguel, *San Manuel Bueno, mártir*, edición de Víctor García de la Concha, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- Valle-Inclán, Ramón, 1902, *Sonata de otoño*, edición de Allen W. Phillips, Porrúa, México, 1974.
- Villanueva, Darío, *La novela lírica*, 2 vols., Taurus, Madrid, 1983.